

**MEMÓRIAS GRAVADAS:  
XILOGRAVURAS EM QUATRO ESTAÇÕES**

Trabalho de conclusão de curso

**CRISTINA YURI H. ISHIKAWA**

Uberlândia - 2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES – ARTES VISUAIS**

**CRISTINA YURI H. ISHIKAWA**

**MEMÓRIAS GRAVADAS: XILOGRAVURAS EM QUATRO ESTAÇÕES**

**Uberlândia  
2021**

CRISTINA YURI H. ISHIKAWA

MEMÓRIAS GRAVADAS: XILOGRAVURAS EM QUATRO ESTAÇÕES

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Área de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito à obtenção do título de Bacharelado em Artes Visuais e Licenciatura em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Basile da Silva Rauscher

Uberlândia  
2021

CRISTINA YURI H. ISHIKAWA

MEMÓRIAS GRAVADAS: XILOGRAVURAS EM QUATRO ESTAÇÕES

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Área de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito à obtenção do título de Bacharelado em Artes Visuais e Licenciatura em Artes Visuais.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Basile da Silva Rauscher – Orientadora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Roberta Maira de Melo

---

Prof. Dr. Marcel Alexandre Limp Esperante

Uberlândia

2021

## RESUMO

Este texto é uma reflexão sobre minha trajetória e formação no curso de graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Uberlândia. Trata-se do trabalho de conclusão de curso onde foi desenvolvido na linha da pesquisa *em* Artes Visuais, na qual a ênfase está no processo de criação do próprio artista pesquisador acompanhada da reflexão sobre seus processos. O resultado dessa análise é uma produção em xilogravura colorida, usando como base as minhas saudades, lembranças e memória afetiva. A linguagem da xilogravura e a memória convergem em um trabalho que reflete essa marca permanente e resulta em quem sou hoje, assim como faço no processo para a gravação da matriz, com marcas e riscos que resultando em imagens. Compartilho também as minhas pesquisas e experiências durante o processo da gravura, com as diferentes técnicas que a linguagem conquistou com o passar do tempo, assim como as diferentes possibilidades que ela ganha na contemporaneidade.

**Palavras-chaves:** Xilogravura. Gravura contemporânea. Memória afetiva. Tempo.

## **ABSTRACT**

This text is a reflection on my trajectory and training in the graduation course in Visual Arts, at the Federal University of Uberlândia. It is the completion of course work where it was developed in the line of research of Visual Arts, in which the emphasis is on the process of creation of the research artist himself accompanied by reflection on his processes. The result of this analysis is a colored woodcut production, based on my longing, memories and affective memory. The language of woodcut and the memory converge in a work that reflects this permanent mark and results in who I am today, just as I do in the process of engraving the matrix, with marks and scratches that result in images. I also share my research and experiences during the engraving process, with the different techniques that the language has acquired over time, as well as the different possibilities that it gains in contemporary times.

**Keywords:** Woodcut. Contemporary engraving. Affective memory. Time.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Figura 1:</b> Utagawa Hiroshige; Yoshida, da série: “ <i>As cinquenta e três estações de Tōkaidōi</i> ” 1797–1858; Xilogravura (17.8 x 22.9 cm) .....	17
<b>Figura 2:</b> <i>Sem título</i> , impressão e recorte digital em adesivo vinílico, 500 x 400 cm.....	23
<b>Figura 3:</b> <i>Bonomi: entre a gravura e a arte pública</i> Brasília-DF, Brasil – Centro Cultural Banco do Brasil CCBB - Brasília 12 out. 2011/8 jan. 2012. ....	24
<b>Figura 4:</b> Trabalho de Fundamentos Tridimensionais, em papel cartão, 2016 (14cm x 10cm x 33,5cm).....	26
<b>Figura 5:</b> Trabalho de Fundamentos Tridimensionais, em tecido, 2016 (21cm x 21cm x 12cm).....	27
<b>Figura 6:</b> Outros ângulos do trabalho em tecido, 2016 .....	27
<b>Figura 7:</b> <i>Hanabi</i> ; gravura em linóleo, 2018 (20cm x 15cm).....	28
<b>Figura 8:</b> Série: <i>Movimentos</i> ; têmpera sobre tecido, 2019 (130cm x 110cm).....	30
<b>Figura 9:</b> <i>Bambu de 3 vasos</i> , em cerâmica de Kimi Nii.....	32
<b>Figura 10:</b> <i>Elefante Branco</i> , Shiphon Mabona.....	33
<b>Figura 11:</b> Detalhe de <i>Elefante Branco</i> .....	33
<b>Figura 12:</b> <i>LIFE</i> , Koji Kakinuma .....	35
<b>Figura 13:</b> Print do vídeo da execução do artista. Obra: ぱあー / SPAAAAAARK .....	35
<b>Figura 14:</b> <i>Birds and Flowers</i> , Hua Yan, 1747 .....	36
<b>Figura 15:</b> Estudos no <i>sketchbook</i> .....	39
<b>Figura 16:</b> Monotipias .....	40
<b>Figura 17:</b> Matrizes gravadas .....	43
<b>Figura 18:</b> Carimbos gravados .....	44
<b>Figura 19:</b> Impressões testes dos carimbos .....	45
<b>Figura 20:</b> Falha na entintagem.....	46
<b>Figura 21:</b> Tinta acumulada.....	46
<b>Figura 22:</b> <i>Verão</i> versão I.....	47
<b>Figura 23:</b> <i>Inverno</i> versão I.....	48
<b>Figura 24:</b> Processo da matriz na técnica matriz perdida.....	49
<b>Figura 25:</b> <i>Verão</i> versão II .....	50
<b>Figura 26:</b> Detalhe <i>Verão</i> versão II.....	50

<b>Figura 27:</b> <i>Primavera</i> (versão final) Xilogravura colorida (impressão única), técnica arco-íris; 63cm x 49cm; 2020-21 .....	51
<b>Figura 28:</b> <i>Verão</i> (versão final) Xilogravura colorida (impressão única), técnica matriz perdida; 63cm x 49cm; 2020-21 .....	52
<b>Figura 29:</b> <i>Outono</i> (versão final) Xilogravura colorida (impressão única), carimbos; 63cm x 49cm; 2020-21 .....	53
<b>Figura 30:</b> <i>Inverno</i> (versão final) Xilogravura colorida (impressão única), técnica matriz perdida; 63cm x 49cm; 2020-21 .....	54



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>PROPOSTA CONCEITUAL</b> .....	12
Projeto.....	14
Ukiyo-e e sua influência .....	15
<b>GRAVURA NA CONTEMPORANEIDADE</b> .....	20
Multi-exemplaridade .....	20
Matriz .....	21
Hibridismo de técnicas: a gravura no campo ampliado.....	23
<b>TRABALHOS DA GRADUAÇÃO: EM BUCA DE UM ENTENDIMENTO</b> .....	25
Experimentações tridimensionais.....	25
Experimentações gráficas: Coletivo Z.....	27
Ateliê de pintura .....	29
Reflexão sobre os trabalhos e processos de criação .....	31
<b>METODOLOGIA</b> .....	37
Processo de produção do artista .....	37
Estudos e experimentações.....	38
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	55
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	56

## INTRODUÇÃO

Apresento nesse texto as principais considerações que resultaram no Trabalho de Conclusão de Curso, desenvolvido na graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Uberlândia. Usando as minhas memórias como fonte para produção artística, resgato cenas de um cotidiano que não faz mais parte de minha vida, uma memória que me afetou, que ainda me afeta e me marca. Lembranças que o tempo não apagou, mas transformou e segue me transformando, assim como também, os locais e cenários de vida. Associo essa passagem do tempo com as quatro estações do ano: primavera, verão, outono e inverno. E para cada uma delas criei uma gravura que representa uma lembrança específica relacionada com aquela estação, acompanhada de cores e sentimentos que me atingem. Então com essas lembranças que guardo na memória, as revivo para realizar as gravuras.

Utilizo da linguagem da xilogravura para essa produção, fazendo a conexão entre o processo de gravar de uma matriz e nossas vivências. O ato de realizar uma xilogravura, cada entalhe feito na madeira é uma marca permanente, visível, que traz resultados de todo um processo que não pode ser apressado nem apagado, assim como nossas experiências, tudo aquilo que nos afeta, as cicatrizes de nossas vivências nos moldam (GOMES, 2016).

Coloco aqui também minhas experimentações com diferentes técnicas e materiais que a contemporaneidade agregou à prática da xilogravura, como, por exemplo, a utilização do linóleo para matriz, o uso da matriz perdida assim como as novas abordagens da multiplicidade na Arte.

Este texto se apresenta dividido em quatro itens. No primeiro, apresento o projeto do trabalho prático juntamente com as motivações para o tema escolhido, termino ele mostrando as influências que a gravura japonesa teve e ainda tem nas produções gráficas e visuais. Em *Gravura na contemporaneidade*, coloco o rompimento às regras e pensamento que subvertem à visão existente sobre a linguagem em questão. No capítulo seguinte, trago alguns trabalhos que produzi no curso, que julgo como importantes, para analisar e buscar a minha identidade quanto artista. E no último item, explano as experiências e conhecimentos que adquiri com a prática desse trabalho, ao final do subitem *Estudos e experimentações*, apresento a versão final de cada uma das quatro gravuras resultantes dessa pesquisa, e também as considerações finais.

Manifesto aqui, as circunstâncias atípicas na qual concluo minha graduação. Em março de 2020, a Covid-19, chega no Brasil e em uma tentativa de controlá-la foram adotadas medidas como a quarentena, o isolamento e, conseqüentemente, a interrupção das aulas práticas na universidade. Senti muitas dificuldades em conseguir material e espaço para trabalhar. Sendo esta pesquisa voltada para a prática da gravura, em tempos normais o laboratório de gravura da universidade estaria à minha disposição, não apenas o espaço amplo dele, mas também os seus materiais. Sendo assim, procurei superar as dificuldades materiais para dar continuidade a trajetória universitária. Entre erros e acertos, usei de materiais que comprei ao longo da minha graduação e também os que consegui por meio de doação: os compensados, material que utilizei para as matrizes. A impossibilidade de acesso à biblioteca também representou um obstáculo nesse momento, no entanto, essas condições me permitiram um mergulho nas memórias, tema e motivação desta pesquisa.

## PROPOSTA CONCEITUAL

Busquei em mim e na trajetória que trilhei dentro do curso de Artes Visuais, quais os elementos que mais me motiva criar, para que eu pudesse me identificar com meu projeto do trabalho de conclusão. Percebi que minha memória afetiva, minhas vivências se apresentam de alguma forma quando me envolvo com o fazer artístico. Reconhecer isso, pensar em como e porquê elas me afetam, e por fim, querer utilizá-las como um guia para uma produção artística, foi muito satisfatório, poder revisitar os momentos na memória, por fotos, pelas conversas e lembranças.

Nesse processo de revisitação e resgate, alguns conceitos se tornaram mais claros e operatórios<sup>1</sup>, resultando em palavras-chaves que aparecerão no decorrer da pesquisa. O “tempo” foi um termo que inevitavelmente surgiu, ele é o responsável pelas transformações dos nossos cenários, locais, pensamentos, de nas nossas vidas. O tempo é um elemento importante nos processos artísticos, principalmente naqueles da ordem do artesanal como é a gravura. Por outro lado, quando penso em *passagem do tempo*, penso nas estações do ano, a natureza nos mostra de forma clara como o tempo é fluido. Conseguimos observar esse ciclo muito bem, principalmente em territórios onde o clima é temperado, onde as temperaturas são bem definidas e com os diferentes horizontes que ele toma para si.

Residi durante um período de minha vida no Japão, país com as estações do ano bem marcadas, senti uma diferença quando regresssei para o Brasil com minha família. Sentia falta de visualizar na paisagem essa passagem, mudança do tempo. O clima cinzento do inverno, que me traz também memórias de cores mais aconchegantes, quando me lembro de minha família ao redor da mesa comendo pratos quentes que eram preparados especialmente em tempos frios. A primavera me faz recordar de tons pastéis, como um recomeço daquilo que o inverno fez adormecer, me vem a mente um leve tom de rosa com a florada dos *sakuras*<sup>2</sup> (Impossível não citar um dos grandes clichês, símbolo japonês). O verão, assim como o clima me transmite lembranças de cores vivas e quentes, como o verde intenso das copas das árvores, o amarelo do sol escaldante. E as cores terrosas que eu associo com o outono, com suas folhas secas no chão.

---

<sup>1</sup> Rey coloca que a arte é a "fabricação de alguma coisa" e nos apresenta *conceitos operatórios* explicando que a partir deles a produção de uma obra passa, tanto pela prática quanto pela teoria. Pois as operações não são apenas processo técnico, passa por um sentido mais amplo: "viabilização de ideias, concretizações do pensamento. Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito." (2002).

<sup>2</sup> Flor de cerejeira

Mas um questionamento que me vem quando penso nessas cenas é: por que essas lembranças me afetam? Essas lembranças de um momento que já não faz mais parte do meu cotidiano se mesclam com as estações, e com essa relação de tempo. Visto que a nostalgia, a saudade, é um combustível para minha produção, decidi retratar cenas me utilizando de lembranças e usar a questão natural das estações como representação de tempo. De um tempo que passa, de um tempo que é vivo e não para, de um tempo que transforma.

Apresento até aqui, dois sentidos de *tempo*: Cronológico, aquele que vivenciamos a cada dia, gerando diversas lembranças e aprendizagens a cada experiência. Um tempo que não retorna, apenas avança, de presente se torna<sup>3</sup>. E deixo também o sentido Climático de tempo – primavera, verão, outono e inverno. – Um tempo cíclico que se renova a cada ano.

No curso de Artes Visuais, temos oportunidade de experimentar diferentes materiais e linguagens, como o desenho e a pintura que são mais conhecidas, mas também outras que não são comuns a todos, e durante o curso temos a oportunidade de descobrir. Uma das que me foi muito nova foi a xilogravura. Trata-se de um método de construção da imagem, por meio de entalhes sobre uma superfície de madeira, e seu modo de produção é bem diferente do habitual papel e grafite, dando a ela uma característica visual e processual única.

Uma relação que achei interessante, apresentada por *Simone Gomes* (2016), e usei de norte para meu trabalho de conclusão, foi o paralelo entre o processo criativo de uma matriz de gravura e com nossas memórias e nossas experiências. O processo de gravação da matriz é realizado com instrumentos de cortes, ou algo que a marque de algum modo, deixando um sulco, uma cicatriz. Uma marca que fica registrada naquele objeto, assim como o nosso passado fica registrado em nós.

Posso relacionar também com o ato de imprimir uma gravura. Em um processo manual, é preciso de paciência, pois a imagem é transferida por repetição de movimentos, caso não tenha tido o cuidado de passar em toda a área a imagem não ficará clara, se torna uma mancha, sem uma forma muito específica.

Na contemporaneidade, temos uma gama de informações em um curto espaço de tempo. E não me refiro apenas as notícias que recebemos pelos telejornais ou o que pesquisamos no celular, mas também aos momentos que passamos, as paisagens que nos

---

<sup>3</sup> Porém, abro para dizer que mesmo ficando no passado ela não "morre" permanece "viva" através dos nossos resgastes, mantemos aquele momento de alguma forma presente em nós.

rodeiam, nossa percepção é diferente estando em uma cainhada e dentro de um carro, por exemplo. O que realmente estamos absorvendo? O que realmente estamos aproveitando? Vivenciando? A tecnologia nos facilita em muitos pontos, é inegável que ela é positiva em muitos quesitos, como a comunicação entre as pessoas, o estreitamento de uma distância física e/ou geográfica, porém também torna as coisas imediatas, ao ponto, às vezes, de não aproveitar e reter aquela informação. (Katia Canton, 2011)

Divagando em meio a pensamentos sobre gravura e memória reparei que também podemos experienciar o “esquecimento” – que é um processo natural para o funcionamento do nosso cérebro, ele apaga informações ao longo do dia e da vida, para que novas sejam armazenadas e interligadas – no processo gráfico, quando fazemos repetidas impressões, sem refazer a demão de tinta na matriz, vemos o “apagamento” da imagem, como se ela estivesse se perdendo em meio do branco do papel.

Por fim, disponho um terceiro sentido de *tempo*: o tempo da gravura, a duração da gravação e da impressão que determinará as características visuais da imagem que se formará. A matriz também nos mostra um tempo, o da vida da árvore que a gerou, através dos seus veios. Cada uma terá um “desenho” diferente, uma rachadura, uma lasca, são os sinais de vida que aquele material teve até chegar nesse estágio. E inevitavelmente, nos comunica também a sua morte.

## **Projeto**

Simone Gomes (2016), cita diferentes tipos de memórias e uma delas ela nomeia de “*A Memória dos dias*”, momentos do cotidiano que não nos eram significativas naquele instante vivido, por serem banais, por serem situações do dia-a-a-dia, não contendo nada de extraordinário, mas elas possuem seu valor, elas nos marcam, viram recordações de um tempo que não volta mais. As lembranças que citei eram momentos de um ciclo que se repetia todo ano, pois as estações são momentos cíclicos do ano e observando posso afirmar que elas são mais significativas hoje para mim do que naquele dado momento. Lembrar de experiências passadas e liga-las com os meus sentimentos foi como uma chave para a criação desse meu trabalho. Fayga Ostrower (2014), coloca que a memória faz constantes associações, interligando ideias, com sentimentos e experiências vividas, sempre trazendo o

passado para o presente. Essas associações não são feitas a partir de um comando do nosso consciente, são espontâneas, e tão pouco conseguimos parar de fazê-las.

Associando o *tempo* – o que passa, que não retorna – com as quatro estações, gravei uma cena, usando de referência, uma forte memória existente em mim, para cada estação para realizar minhas gravuras: para a imagem referente à primavera fiz de uma tradição realizada para comemorar a florada dos *sakuras* – que simboliza o recomeço na cultura japonesa –, fazendo piquenique em baixo das árvores, que já realizei com amigos e familiares, o *Hanami* (fig. 27). No verão para aproveitar as noites quentes acontecem muitos festivais de verão contendo barraquinhas de comidas típicas e fogos de artifício, me recordo de assistir aos fogos da sacada do apartamento onde morava com minha família, ou com os amigos no meio do festival (fig. 28). O frio do inverno me traz uma lembrança muito específica da minha família ao redor da mesa e em cima dela, no centro uma panela de cerâmica sob um pequeno fogão portátil para manter o seu conteúdo quente, o *nabe*, como chamamos em casa, um cozido japonês feito com ingredientes variados, comumente nesse período mais frio do ano (fig. 30). E por fim, o outono lembro-me fortemente de me aventurar a e procurar, entre as folhas secas, *donguri's* – sementes de bolotas – para colecionar e manter guardadas em uma caixa cor de rosa com uma estampa de personagem de animação japonesa, que tinha (fig. 29).

### **Ukiyo-e e sua influência**

A origem da xilogravura como a conhecemos tomou mais forma após o surgimento do papel, seu suporte mais habitual. A técnica já era bastante utilizada no Japão, mas foi no século XVII, que ela conquistava seu espaço como um meio de expressão artística, antes disso ela era consumida como forma de disseminar a religião budista, sob influência da China, com dizeres referentes à fé. Nesse período, sob o governo do Shogun<sup>4</sup> Tokugawa, ocorre o fechamento e isolamento do país, expulsando e proibindo a vinda de estrangeiros e até mesmo as crenças que eles carregavam, o cristianismo. Foi uma época de extremo nacionalismo.

---

<sup>4</sup> Cargo que corresponde a general do império, governante regente.

Surgiu, então, a necessidade de se criar uma arte própria, que os representassem. Se, até aquele momento as gravuras faziam referência a um mundo de essência, espiritual, desligada do mundo real, agora a busca era retratar a vida como lhes era respeito. Nasce no Japão a escola batizada *Ukiyo-e*<sup>5</sup>, essa nova escola buscava retratar os prazeres da vida material, o teatro *kotobuki*, as gueixas, as casas de chás, o cotidiano também era tema recorrente, as ruas, as paisagens, um mundo flutuante, transitório. Em 1730 um editor criou um registro que permitiu imprimir em até três cores, anos depois de aperfeiçoamento, foram impressas gravuras com mais de dez cores: *Nishiki-e*, xilogravuras coloridas. (HERSKOVITS, 1986)

O *Ukiyo-e* faz referência a temática das obras enquanto o *Nishiki-e* refere-se a técnica. (HASHIMOTO, 1992)

A xilogravura japonesa percorreu um caminho diferente da europeia. Se na Europa, ela entrava em desuso com o surgimento de outras técnicas de impressão, na Ásia ela tomava força e expressão. No Ocidente, as imagens eram retratadas no preto da tinta em contraste com o branco do papel, no Japão as gravuras expandiram para o uso de cores. As tintas utilizadas eram à base de água que trazia um nível de transparência e permitia a sobreposição de elementos e cores, as linhas finas das cenas também é um ponto de requinte, dando uma construção particular para as imagens (fig. 1).

---

<sup>5</sup> A palavra *Ukiyo*, refere-se aos costumes e hábitos de uma sociedade



**Figura 1:** Utagawa Hiroshige; Yoshida, da série: “As cinquenta e três estações de Tōkaidōi” 1797–1858;  
Xilogravura (17.8 x 22.9 cm)



Fonte: Met Museum<sup>6</sup>

Outra característica marcante das gravuras *Ukiyo-e* são os poemas *Haiku*<sup>7</sup> que acompanham e fazem associação com a imagem. Mas os escritos não eram estampados, quem os reproduzia eram os detentores da habilidade da escrita, os calígrafos. Na Cultura Japonesa, assim como a poesia, pintura e a gravura, a caligrafia também se encontra no mesmo grau estético. Todas essas ações demonstram uma simplificação daquilo que se busca representar, dos traços, como uma pura expressão da espiritualidade.

Foi no século XIX que o Japão se viu forçado a abrir suas portas para o comércio exterior com a Europa e Estado Unidos. Objetos de decoração, porcelana, metal, começaram a ser exportados pelos apreciadores desses materiais considerados além de belos, exóticos. À proporção com que o comércio se intensificava, muitas dessas mercadorias chegavam aos países destinados embrulhados em papéis com estampas *Ukiyo-e*, que era reproduzida em larga escala no Japão, tornando-a muito disseminada.

<sup>6</sup> MET MUSEUM, **The Metropolitan Museum of Art**, 2000–2021. Disponível em: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55682> >. Acesso em: 19 de abr. 2021

<sup>7</sup> No haikai, ou haiku, existe um conteúdo que remete, predominantemente, à natureza (elementos naturais, seus sons, fauna). (LAGOA, 2018)

As gravuras japonesas mostraram o contraste de tratamento da técnica entre as culturas, se uma, inicialmente, via a técnica como meio otimizado de reproduzir múltiplas gravuras de pinturas, ilustrações e textos, a outra via a técnica como tal, reconhecia a madeira, seus veio e texturas, não a tratava como um papel em branco. Suas imagens, não possuíam apenas linhas e contornos, tinham formas preenchidas e cores. As técnicas, assim como o tema abordada na escola japonesa, restaurou a xilogravura no Ocidente, e influenciou muitos artistas dentro e fora da linguagem da gravura.

A xilogravura teve, assim, até o século XIX, um desenvolvimento que culminou no *nishiki-e*, no Japão, nas xilogravuras de Gustave Doré, na França, e na adaptação da linguagem dos buris e crivos na madeira de topo por Thomas Bewick, na Inglaterra. Ora, todo esse desenvolvimento desembocou num fazer técnico muito estrito e de certa maneira rígido, contra o qual se insurgem os artistas que propõem um novo uso da xilogravura, não de rigor técnico, mas de liberdade expressiva. (HASHIMOTO, 1992, p. 85)

Essas gravuras extremamente baratas e que se tornaram banais a ponto de serem usadas para embalar peças para viagem, se tornaram um vislumbre para aqueles que as recebiam. Chamou a atenção de artistas como Gauguin, Toulouse Lautrec, Van Gogh, que implementaram o uso de cores em seus trabalhos impressos, assim também como a temática.

No caso de Toulouse Lautrec, não foi só a técnica que o fascinou, mas também a temática dessas gravuras que explora as características mundanas e transitórias do “mundo flutuante”. O exemplo disso foi a consagração das dançarinas e cortesãs que lotavam os bares e teatros parisienses, representadas nas pinturas, desenhos e cartazes litográficos criados por Lautrec. (LAGOA, 2018, n.p)

Nos textos de Hashimoto (1992) e Lagoa (2018), apresentam outros artistas que incorporaram diferentes características nas suas produções e pesquisas práticas sob influência das xilogravuras japonesas. O norueguês Edward Munch, recorreu ao uso das cores nas suas estampas e uma técnica diferente – inovadora na época – para tal, recortando as áreas e as dividindo cada bloco por cor. Nas gravuras de Paul Gauguin, também houve implementação de cores chapadas e um desenho bem delimitado. Elabora um modo que modifica a perspectiva, neutralizando a profundidade, elementos recorrentes nas artes nipônicas em questão, partindo para uma estética pictórica, rumo ao abstracionismo, como era visto na época. Além da técnica, pode-se dizer também, que Gauguin agrega nas suas produções o tema, apresentando nas suas pinturas, uma narrativa que revela hábitos e

costumes desconhecidos, oriundos de sua cultura natal. Aspectos que casam com método gráfico japonês também foram observados nas obras de Van Gogh. Colecionador de gravuras *Ukiyo-e*, o artista pode ter se influenciado por elas quando representa formas simplificadas, um colorido bem vivo em seus quadros, contornos livres e traços expressivos e – assim como analisados em Gauguin – a desobediência às “regras” da perspectiva.

No Brasil podemos citar a artista, naturalizada brasileira, Fayga Ostrower, que utiliza em suas criações cores com um grau pequeno de opacidade, ela explora esse aspecto translúcido, sobrepondo uma sobre a outra, formando uma terceira cor na imagem.

Renina Kantz, é outra artista que podemos fazer ligações com a sua produção e a influência da gravura oriental, suas litogravuras esbanjam degrades e cores, a transição de uma cor para outro, de tons é suave. Em suas xilogravuras, onde tem uma representação mais figurativa, menos abstrata, tem temática do cotidiano do trabalhador, assim como algumas *Ukiyo-e* nos mostra.

## **GRAVURA NA CONTEMPORANEIDADE**

Na história da humanidade, percebemos que o ato de representar o mundo é algo que está intrínseco ao ser humano. Retratar ideias, experiências, é um meio que temos de comunicação e associação. (OSTROWER, 2014)

A gravura surgiu de uma necessidade de multiplicar e transmitir informações de forma mais rápida e acessível, como impressão de bíblias, livros e propagandas. E uma forma de torna-las ainda mais acessível e democrática foi transmiti-las por meio de desenhos, de ilustrações dessas ideias. Ao longo do tempo seu conceito foi se modificando, suas técnicas foram se transformando, pela otimização da sua produção, por uma questão econômica ou pela busca por diferentes materiais para trazer uma expressividade diferente na sua criação.

### **Multi-exemplaridade**

Como já citado, a gravura surgiu da necessidade de se transmitir ideias, buscado ter um alcance maior, mais rápido e barato. Além de ser uma técnica adaptada à tipografia, atendendo a necessidade de textos que acompanhava por imagens, ela também foi uma solução para que os artistas pudessem apresentar o seu trabalho de modo mais prático, reproduzindo e multiplicando seus desenhos. Quando incorporada na arte, diferente de uma pintura, por exemplo, que se tem normalmente um único exemplar – fator que eleva o custo do produto final – a gravura nos permite ter várias cópias por meio das edições<sup>8</sup>, barateando as obras para os consumidores, sendo assim uma arte mais democrática e acessível. Mas uma dúvida comum que surge é quanto a originalidade da gravura. Numa perspectiva do mercado de arte, aquele que adquire uma gravura, compra uma cópia ou uma obra original? A matriz construída pelo artista é uma peça original, assim como a edição da gravura, na qual cada exemplar carrega a assinatura do artista que a compôs.

Na era contemporânea é comum questionar as regras do mercado de arte. O artista busca entender a sua própria produção e o que é relevante para ele antes do mercado. Entre as perguntas colocadas pelo artista contemporâneo e também pelos estudantes de arte é se

---

<sup>8</sup> Número de imagens similares impressas

todos os múltiplos daquela imagem são originais, a gravura ainda necessita se legitimar pela sua capacidade de multiplicidade ou pode ser apreciada com um único exemplar?

O avanço tecnológico também contribui para esse questionamento. Com acesso fácil à internet temos, de forma muito prática e instantânea uma grande quantidade de imagens que são *reproduzidas* em diferentes redes sociais, sites de divulgações. Podemos tê-las de forma tátil, física, as *imprimindo* quantas vezes quisermos em diferentes suportes. Observe que termos da produção da gravura são adotados na atualidade e são de conhecimento comum – na forma como as coloquei – (WENFT, K. et al., 2011). A multiplicação da imagem hoje é feita por outros meios, reforça o questionamento: qual o principal ponto para se produzir uma gravura hoje?

Quando a gravura passa a ser reconhecida como uma linguagem de manifestação própria dentro do campo artístico, outras características suas começam a ser valorizadas, que vão para além da sua capacidade gerar cópias. Os traços gerados na construção de uma gravura são distintos de um desenho com lápis e papel. Em um desenho, você deposita matéria – o grafite – em uma superfície, traçando os contornos, as formas, sombra. Já na xilogravura você retira, elaborando a imagem a partir dos vazios que se completará na impressão como contraste de luz. Olhar para a textura natural da madeira, e tirar partido dela, é outro componente que será valorizado na imagem e a atribui uma composição e significação única. Do mesmo modo a incisão em uma superfície dura determina uma qualidade gráfica particular à imagem.

## **Matriz**

Se pesquisarmos o significado da palavra “*matriz*” no dicionário, acharemos como significados: o molde, a fonte, a forma para realizar cópias. No processo da gravura, – de modo cru – essa é a função que ela exerce, a partir dela temos as imagens impressas no suporte desejado.

Na história da gravura vemos que artistas utilizaram diferentes materiais utilizamos como matrizes, podemos considerar que todo material que conseguimos fazer alguma incisão, marcação e que ela, posteriormente, transfira essas marcas para o suporte, ela

poderá ser a matriz. Picasso e Henri Matisse experimentaram o uso do linóleo<sup>9</sup> como meio, oferecendo uma outra possibilidade de material para se expressar por meio da gravura. Usando uma chapa de metal, artistas como Rembrandt e Goya aprimoram as suas técnicas por meio desse método e ela passou a ser explorada como gravura artística. (WENFT, K. et al., 2011)

A matriz é uma parte importante para que a estampa seja criada, mas ela pode ser vista muito mais do que, apenas uma parte do processo para que a obra aconteça e apareça. Em uma conversa transcrita por Neide Jallageas, Marco Buti revela que trata-la como um objeto em si é muito mais interessante para ele. Nela há marcas, fissuras que não transpõem para o papel, que se perdem na impressão (2011). Compartilho da mesma opinião de Buti, nas minhas práticas consigo ver uma beleza diferente da que resulta no papel pós impressão. A madeira pelos seus veios, seus anéis nos contam sua história, a madeira é um material vivo, que respira, nasce, cresce e morre.

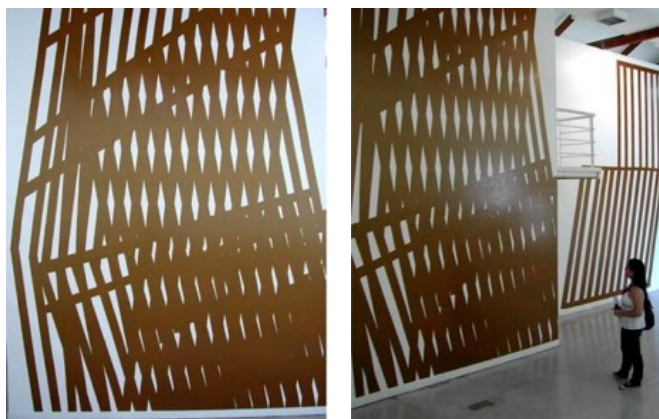
Construímos a matriz com atos de incisão, corrosão, riscando, – no caso de gravura em metal – desbastando, um processo não muito distante ao de esculpir uma escultura. A matriz resulta um objeto tridimensional de modo oposto à gravura. Maria Bonomi é uma artista que tem uma produção muito rica e uma vasta, na xilogravura. Suas matrizes chegam a alcançar grandes dimensões, sendo difícil não apreciar as madeiras de suas matrizes como um objeto escultórico.

A construção imagética de uma gravura, acontece a partir do contato com da matriz com suporte, do vazio dos sulcos gerados. Subvertendo a existência da matéria da matriz, a artista Laurita Salles, em sua exposição *Impressões Novas* (fig. 2), apresenta imagens de impressão e recorte digital, porém mostra nelas uma construção que dispõem no visível a questão do contato e os sentidos de presença e ausência imbuído na produção da gravura (RAUSCHER, 2011).

---

<sup>9</sup> Material que se assemelha a borracha endurecida, utilizada para forrar piso.

**Figura 2:** *Sem título*, impressão e recorte digital em adesivo vinílico, 500 x 400 cm



Fonte: Fotografias de G. Arcanjo; presente no texto: Cruzamentos gráfico-espaciais: imagens estendidas no espaço na exposição Impressões Novas de Laurita Salles<sup>10</sup>

### **Hibridismo de técnicas: a gravura em campo ampliado**

O termo “campo expandido” ou “campo ampliado”, é um conceito consagrado pela teórica e historiadora Rosalind Krauss (2008), que passa a ser muito utilizado na arte contemporânea. Ele surge junto com as mudanças de percepção do que é arte no período do modernismo e pós-modernismo. No início do século XX a discussão sobre a arte, foi marcada pelas contribuições de Marcel Duchamp. O artista criou o *ready-made*, assim como introduziu questões sobre técnicas e linguagens, para além de padrões estéticos. A arte começa a se voltar para uma esfera mais subjetiva, conceitual e crítica a própria arte.

A ideia de campo expandido, como entendemos hoje, abrange debate sobre as fronteiras da arte, sobre as amarras e procura desconstruir todas elas, se desvencilhar do seu tradicionalismo e de seu modo convencional. Diferentes linguagens vão buscar outras técnicas para renovar suas definições, mas sem perderem suas essências. Pensar a arte em campo expandido é olhar as possibilidades de romper com os limites das técnicas consagradas pelas Belas Artes, articulando não apenas com as distintas formas de expressões e materiais dentro do campo artístico, mas também ligando-as ao social, educacional, político (VENEROSO, 2014).

---

<sup>10</sup> RAUSCHER, Beatriz B.S. (2011) **Cruzamentos gráfico-espaciais**: imagens estendidas no espaço na exposição Impressões Novas de Laurita Salles. Revista: ESTÚDIO 3 by belas-artes ulisboa (pag. 118 - 123) Disponível em: < <https://issuu.com/fbaul/docs/estudio3/123> >

Já citada como exemplo, Maria Bonomi expande a ideia de gravura, não saindo desse campo, mas também elevando seus sentidos e oferecendo diferentes ramos dentro dela. Suas grandes matrizes ainda cumprem sua função como tal, mas também são vistas e apresentadas de modo escultórico.

Observamos que a artista subverte a tradição de se imprimir repetidamente uma mesma imagem, mas ela compõe a imagem utilizando a matriz como carimbo, transformando a gravura inicial em um painel composto de várias impressões. São ações que demonstram a transformação das técnicas (fig. 3).

**Figura 3:** *Bonomi: entre a gravura e a arte pública* Brasília-DF, Brasil – Centro Cultural Banco do Brasil CCBB - Brasília 12 out. 2011/8 jan. 2012.



Fonte: site da artista<sup>11</sup>

O modo como escolhi abordar a gravura neste trabalho, foi considerar a liberdade técnica e formal. Busquei as referências através dos processos vistos e experimentados no curso, como a xilogravura, o carimbo, o linóleo, a impressão em cores e agreguei as descobertas que tive nessa última etapa, como a monotipia e o processo da matriz perdida. Não me interessei, nesse momento, em produzir edições, mas tomar a gravura como uma possibilidade para a criação.

---

<sup>11</sup> MARIA BONOMI. **MARIA BONOMI**. Divulgação do trabalho da artista em questão. Disponível em: < [http://www.mariabonomi.com.br/exposicoes\\_individuais.asp](http://www.mariabonomi.com.br/exposicoes_individuais.asp) >. Acesso em: 4 mai 2021



## TRABALHOS DA GRADUAÇÃO: EM BUSCA DE UM ENTENDIMENTO

Creio que todo aluno de artes já se perguntou que tipo de artista pretende ser, o que o leva a produzir e por que produzir. Essas foram questões que passaram pela minha mente durante a graduação, levei um tempo para perceber o que a arte e a prática dela significavam para mim.

Durante o curso, houve trabalhos que realizei visando alguma conexão, algum significado, buscava a poética – elemento bastante inquirido – mas algumas vezes descobria o sentido depois da ação finalizada, partindo para um ponto diferente do planejado (ou não) inicialmente. Essa ressignificação do trabalho não é algo negativo, longe disso (mas não nego que o desapego da ideia inicial é algo que deva ser bastante trabalhado por quem a desenvolve). Sandra Rey (1996), nos apresenta o método da pesquisa *em arte*, onde essa transformação, ainda no seu fazer, é considerada como obra. Ela não se resume a sua construção finalizada e exposta em uma galeria, mas sim no seu fazer. Desse modo a intuição e o processo (incluindo erros e recomeços) são aspectos importantes na busca de uma poética própria.

Questionando minha formação como artista, revisitei alguns dos meus trabalhos, que vejo como significantes para encontrar alguma resposta às perguntas que me fiz.

### Experimentações tridimensionais

Nos exercícios da antiga disciplina Fundamentos Tridimensionais pude experienciar a ressignificação, citada por Rey (1996). Em uma das atividades foi dado para nós, alunos, uma folha de papel sulfite para darmos volume a ela através de dobras, recorte, ou a colando, os meios da mudança de sua forma estavam livres. Meu primeiro pensamento para conseguir uma forma diferente com aquele material, até então plano, era por meio do *origami*<sup>12</sup>. Realizei algumas dobraduras que já conhecia o passo-a-passo e mais outras dobras que fui fazendo sem pensar muito no resultado, apenas para que eu soltasse a mente.

---

<sup>12</sup> *Ori*- vem da escrita e verbo 折 (oru), em português, dobrar e *-gami* vem de 紙 (kami), papel. O trabalhar em papel; Arte de dobraduras.

Partimos para fazer o mesmo com o papel cartão, material mais grosso, mais resistente a dobras, não pude fazer as mesmas dobras que fiz com o papel sulfite. Mesmo chegando a um resultado que não esperava, me satisfiz com sua forma (fig. 4).

**Figura 4:** Trabalho de Fundamentos Tridimensionais, em papel cartão, 2016 (14cm x 10cm x 33,5cm)



Fonte: A autora

Sem fazer croqui ou qualquer planejamento para um resultado específico, fiz dobras e junções simples, me permiti que o material me mostrasse até onde poderia ir com ele, sem deixar muitas marcas de dobras, também não quis que sobrasse parte do material que me foi dado, então fiz uma “versão” menor e o posicionei dentro da outra. Quando pronto, observei que a sua forma se assemelhava muito a um de bambu cortado.

Outra vez que me deixei levar pelo material foi quando apliquei a mesma proposta em um pedaço de algodão cru, tecido mais firme, o que facilitou na sua construção, mas, é claro, que quando o dobramos, temos um resultado diferente ao do papel e sua estrutura não fica com a mesma estabilidade que se tinha nos materiais anteriores.

Para descobrir como dar outra forma ao pano, algo com mais volume, apliquei algumas dobras de origami. Quis observar se com o tecido conseguiria chegar a formas de modo semelhante ou próximo ao que consigo com papel fazendo origami, mas antes que finalizasse as dobras para que chegasse na forma que buscava ao começar a dobradura (uma rosa) eu obtive uma forma muito diferente que não havia prestado atenção antes. Adicionei

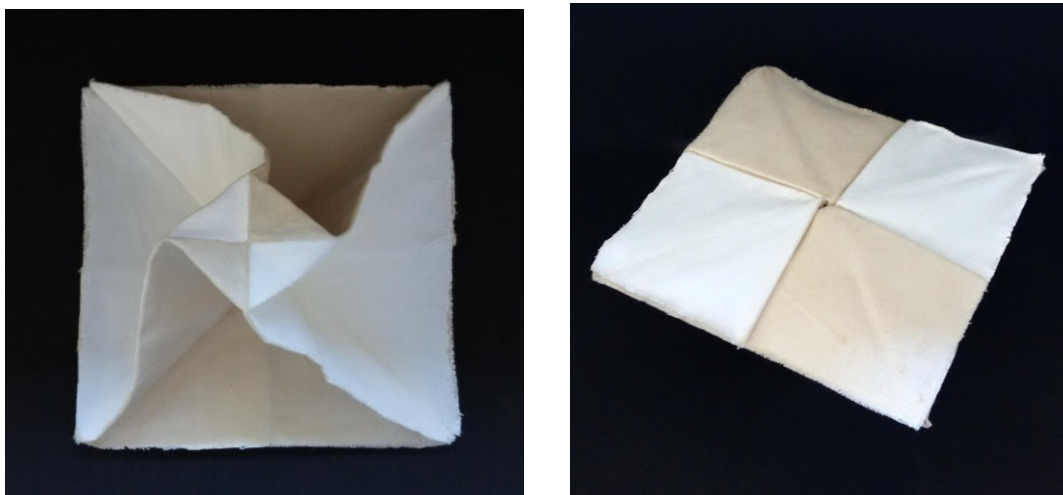
outras dobras para que ele conseguisse ter uma base menor, e um movimento diferente. Reforcei a estrutura do material com cola e tinta branca (fig. 5 e 6).

**Figura 5:** Trabalho de Fundamentos Tridimensionais, em tecido, 2016 (21cm x 21cm x 12cm)



Fonte: A autora

**Figura 6:** Outros ângulos do trabalho em tecido, 2016



Fonte: A autora

### **Experimentações gráficas: Coletivo Z**

No ateliê de xilogravura, nos foi proposto produzir nossas gravuras e juntos publicarmos em uma revista, edição encadernada para divulgarmos nosso trabalho, experiências e pesquisas individuais, realizadas durante nossa prática nesse período.

Gravei uma cena com fogos de artifício, muito comuns nos festivais de verão japoneses, a nomeei de *Hanabi*<sup>13</sup> (fig. 7). Utilizei da técnica de matriz por cor, onde as cores são divididas em diferentes matrizes e estampadas uma por vez.

**Figura 7:** *Hanabi*; gravura em linóleo, 2018 (20cm x 15cm)



Fonte: A autora

Enquanto imprimia as matrizes ou compartilhava meus croquis do projeto, as pessoas me questionavam se eram fogos de ano novo. Não me chateava a pergunta, mas queria que as pessoas entendessem que não se tratava de uma cena de réveillon. Com a necessidade que sentia de ser entendida utilizei-me de “clichês” da cultura japonesa como o *torii* – portão de entrada de santuários, ligado a religião xintoísta – para compor a gravura.

---

<sup>13</sup> Fogos de artifício

## Ateliê de pintura

Em 2019 realizei uma série de pinturas de 130 x 110 cm cada, a inspiração para esse projeto foram os corpos e seus movimentos, seus gestos, representá-los de um modo fluido, captando o essencial de suas formas e rastros, sem buscar um traço realista, algo mais estilizado (fig. 8).

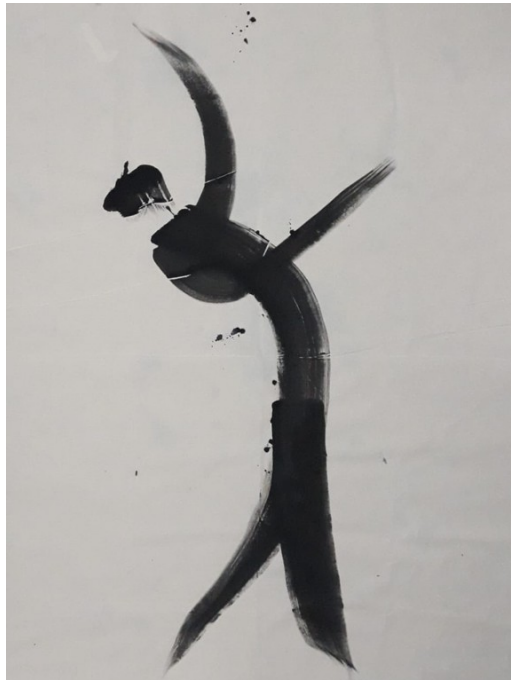
Utilizei tecido de algodão cru como tela e ao invés de utilizar tamanhos regulares de pincéis, procurei por um pincel mais largo e o preendi em um cabo de vassoura para tomar um distanciamento do suporte, desse modo consegui uma maior movimentação do meu corpo no momento da execução do trabalho o que me permitiu traçar linhas mais contínuas, resultando em um aspecto visual diferente caso pintasse da forma convencional.

Nesse processo de captação da forma gerada pelo movimento dos corpos humanos, acontece outro movimento, a do *meu* corpo. Deixo, então, dois registros na tela, a das figuras que foram retratadas – usando de referência uma foto de patinadores de gelo artístico – e os *meus* movimentos, meus rastros de pressão, força e agilidade que aplicava com o pincel.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Experiência parecida com que o artista Amilcar de Castro realizou em algumas práticas na pintura, usando uma vassoura como pincel e também de Henri Matisse que utilizou uma haste comprida como meio para pintar alguns quadros.

**Figura 8:** Série: *Movimentos*; têmpera sobre tecido, 2019 (130cm x 110cm)



Fonte: A autora

## **Reflexão sobre os trabalhos e processo de criação**

Na tentativa de me entender e encontrar uma proposta para o TCC, revi as produções realizadas durante o curso. Esses trabalhos selecionados, que aqui apresento, julgo como importantes para me entender e analisar, mesmo tendo temas e linguagens bem distintas umas das outras, vejo uma ligação entre eles: minha ligação com a cultura japonesa.

Morei durante boa parte da minha infância e adolescência no Japão junto com minha família, então vivi a cultura nipônica para além do nosso cotidiano, do nosso convívio em casa (costumes que permanecem em famílias descendentes), a vivenciei fora dela também. Percebi que as lembranças e experiências dessa época são as inspirações, diretas e indiretas, da minha produção.

No primeiro trabalho apresentado (fig. 4), observei em sua forma uma semelhança com a de um bambu partido. Analisando o resultado do exercício descobri um trabalho em cerâmica com uma forma próxima ao que havia feito com o papel cartão, da artista Kimi Nii, (Figura 9) olhando e buscando mais sobre a artista, contei com uma certa identificação, pois ela também utiliza das suas memórias para produzir suas peças que fazem referência com o Japão.

O bambu é uma planta resistente e por essa característica carrega muita simbologia na Ásia. Ele é usado como matéria prima para a confecção de objetos e está presente também na culinária japonesa. Segundo Herskovits (1986), a origem da escrita oriental, na vertical se deu ao antigo modo de textos impressos, onde o bambu gravado era utilizado como matriz. Hoje o material está se valorizado e sendo agregado no design e arquitetura.

**Figura 9:** *Bambu de 3 vasos*, em cerâmica de Kimi Nii



Fonte: Site da artista<sup>15</sup>

Nas peças que produzi em Fundamentos Tridimensionais (fig. 4, 5 e 6) utilizei o *origami* como meio para produzi-las. A prática é muito popular no Japão, sendo um meio para as crianças aprenderem de modo recreativo as formas geométricas, diferentes figuras e treina a coordenação motora. Sua práxis não se limita apenas na infância, os adultos também a usam como meio de relaxamento, concentração e meditação. O origami, por ser um exercício que não tem muita exigência de material, é um passatempo democrático, que atinge a todas as classes e idades não apenas no Japão, ganhou também seu espaço no mundo e alcança também as galerias, com artistas que utilizam do origami como um meio para se expressar dentro do campo da arte.

Artistas como o Siphon Mabona, que ultrapassou os limites de escala dentro do origami. Utilizando um papel personalizado, de quinze metros de altura e comprimento, o artista deu forma a um elefante de três metros de altura e 250kg. O processo levou semanas e contou com a ajuda de outras dez pessoas. A obra está em exibição permanente no museu de arte KKL B em Gunzwil, Suíça. (fig. 10 e 11)

---

<sup>15</sup> KIMI NII. **Kimi Nii:** Cerâmica de Alta Temperatura, 2018. Divulgação do trabalho da artista em questão. Disponível em: <<http://www.kiminii.com.br/obras/#cat=13&item=111>>. Acesso em: 11 abr. 2021



**Figura 10:** *Elefante Branco*, Shipho Mabona



Fonte: Gessato Design Magazine <sup>16</sup>

**Figura 11:** Detalhe de *Elefante Branco*



Fonte: Gessato Design Magazine <sup>17</sup>

No Brasil a forma mais conhecida de dobradura é a do *tsuru*<sup>18</sup>, mas existe uma diversidade muito grande de formas e dobras. No Japão é uma prática tão comum, que há uma grande variedade de papéis próprios para essa produção, com diferentes estampas, tamanhos, texturas e gramaturas. Também vários livros ensinando passo a passo, com

<sup>16</sup> WHITE ELEPHANT BY SIPHO MABONA. **Gessato**, 2021. Disponível em: < <https://www.gessato.com/white-elephant-by-sipho-mabona/> >. Acesso em: 13 abr. 2021.

<sup>17</sup> WHITE ELEPHANT BY SIPHO MABONA. **Gessato**, 2021. Disponível em: < <https://www.gessato.com/white-elephant-by-sipho-mabona/> >. Acesso em: 13 abr. 2021.

<sup>18</sup> Grou, ave símbolo de paz e renovação da cultura oriental.

dobras mais simples, até livros com dobras mais complexas, ensinando várias figuras, diferentes tipos de flores, diferentes animais, objetos, tudo com fácil acesso no mercado.

Pratiquei bastante com meus amigos e sozinha, quando mais nova, e penso que por isso, para mim, foi inevitável pensar no origami como meio para dar volume aos materiais que me foi entregue no exercício.

Na série de pintura, realizada em 2019, foi um processo de muitas mudanças até chegar ao estágio que aqui mostro (fig. 8). Esse foi outro trabalho no qual observei a relação com a cultura japonesa posteriormente, não foi algo planejado. Usei apenas pincel e tinta preta, com traços simples, vezes firmes e vezes leves, variando os “rastros” deixados pelo pincel, me remeteu aos calígrafos praticantes da arte *shodō*<sup>19</sup>, que também é praticado apenas com o traço do pincel e *sumi*<sup>20</sup>, tradicionalmente preta. O estilo da grafia varia de artista para artista, e na contemporaneidade, vemos essa prática se transformar deixando as letras cada vez estilizada. No suporte os artistas estão deixando o caminho do pincel a mostra, os pingos, rastros, diferentes tons de *sumi* e até materiais além da tinta para compor suas obras (fig. 12 e 13).

Derivado do *shodō*, temos o *sumie*, arte de origem chinesa que – assim como a arte da caligrafia – foi aceita e incorporada à cultura japonesa adicionando cor à prática, antes predominantemente monocromático. Do mesmo modo que a caligrafia que é considerada como uma arte superior, e ligada a religião zen-budista, o *sumie* vai além da técnica, ela requer do artista uma concentração e equilíbrio do corpo e mente, para assim conseguir atingir um grau de elevação espiritual. É uma arte que liga a técnica ao mundo sensível e espiritual, que reverbera nos traços fluídos das obras (fig. 14). (KORASI, 2009)

---

<sup>19</sup> *Shodō*, em sua tradução direta é caligrafia; a arte de escrever a caligrafia oriental. Composto pelos *kanjis*: 書 (escrever) e 道 (caminho).

<sup>20</sup> Tinta oriental; tinta-da-China

**Figura 12:** *LIFE*, Koji Kakinuma



Fonte: Site do artista<sup>21</sup>

**Figura 13:** Print do vídeo da execução do artista. Obra: ぱー / SPAAAAAARK



Fonte: Youtube<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> KOJI KAKINUMA. **Koji Kakinuma:** Japanese Calligrapher/Artist - 柿沼康二, 2021. Divulgação do trabalho da artista em questão. Disponível em: <<http://www.kojikakinuma.com/en/portfolio/%e7%94%9f%e3%81%8d%e3%82%8b/>>. Acesso em: 11 abr. 2021

<sup>22</sup> 書家 柿沼康二 大作「ぱー」アートフェア東京 2015. [S. l.: s. n.], 5 jul. 2015. (71 seg). Publicado pelo canal Jagar Galaxy. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JVEH5LFTTo0>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

**Figura 14:** *Birds and Flowers*, Hua Yan, 1747



Fonte: National Museum of Asian Art<sup>23</sup>

No ateliê de xilogravura (fig. 7), diferente do exemplo anterior foi algo mais planejado, e consciente dessa minha relação com o Japão, mas hoje, vejo que acentuei de forma excessiva. Quis retratar um momento que sinto saudades: frequentar os festivais com minha família e amigos, assistir aos fogos, apreciar as comidas. O mesmo não acontece no Brasil (meu país natal), que tem a ideia dos fogos de artifício muito ligada à virada de ano. Quando digo que observo uma relação forçosa, quando revejo minha gravura produzida no Coletivo Z, é porque fui além das minhas lembranças e me utilizei de clichês para que, quem visse, entendesse que a imagem tinha uma relação com a cultura oriental.

Foi analisando minha trajetória no curso, que percebi o que surgia de forma mais frequente nas minhas práticas. Retratar momentos, elementos que já não são mais tão presentes nos meus períodos atuais, assim como a cultura japonesa, da qual eu descendo, são componentes que me impulsionam a criar. Falo das minhas saudades sem usar as minhas palavras, revivo as lembranças e mostro o que vivi, através das minhas produções de forma consciente ou mesmo inconsciente. Isso é algo que está impregnado em mim e reverbera nas minhas ações.

<sup>23</sup> Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery. **National Museum of Asian Art**. 2021. < <https://asia.si.edu/object/F1960.25a-j/> >. Acesso em: 30 de mai. 2021

## METODOLOGIA

### Processo de produção do artista

Quando falamos do processo de um trabalho artístico, temos que ter em mente que ele não é um desenvolvimento linear, tão pouco depende exclusivamente da técnica ou da criatividade de quem o faz. É certo que para conseguir uma boa execução, o conhecimento sobre o material e dos processos faz a diferença, conhecer as qualidades e os limites de um material é importante para compreendermos até onde podemos ir, ou o elevar, desvendar novas funções, novos usos a ele, descobrir outros materiais, novas ferramentas, são partes que precedem o trabalho prático. Entender das técnicas, além de um bom acabamento, nos permite extrair o melhor uso dos objetos. Porém a prática nos mostra que nem sempre sabemos o suficiente e acabamos desenvolvendo novos métodos que cabe melhor ao estilo de nossas práticas. Nesse processo entra a parte de pesquisa do artista, onde ele estuda meios e maneiras para se expressar.

Todo esse processo já podemos considerar parte da obra e construção do próprio artista quanto artista. É nesse processo que a própria arte se constrói e se dá significados, não necessariamente existentes, no começo de sua execução, no seu planejamento. Não apenas a obra se transforma, ela muda o artista que a faz também.

(...) a obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de tudo que me era familiar dela: ela *me* processa. (...) A obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições. O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se e processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra. (REY, 1996, p. 87)

Diferente da pesquisa *sobre* arte, – onde o estudo foca mais na sua história, na sua teoria, crítica – a pesquisa *em* arte tem ênfase no processo de criação do artista, questões que formam seu trabalho, como as técnicas, manejos, a sua filosofia, conceito. (REY, 1996)

O artista pesquisador, além de estudar sobre a prática de seu trabalho também faz pesquisas teóricas que circundam os temas e assuntos que o interpela. Diferente do que se pensa, a criatividade não é algo que vem para nós magicamente. Nossa mente está sempre coletando informações e fazendo associações para melhor reter esses conhecimentos

gerados, mesmo que de forma inconsciente. Fazer essas conexões de diferentes conhecimentos, signos, com as memórias e sentimentos do criador, são as chaves da criatividade do artista. O ato de criar, vem então, da necessidade de comunicar, de algum modo, essas ideias, sentimentos. (OSTROWER, 2014)

### **Estudos e experimentações**

Após pesquisar e analisar o que era mais frequente em meus trabalhos, busquei no meu interior as minhas saudades, assim os sentidos de “falta”, “distância”, “tempo”, “lembranças” e “memória” serão os disparadores poéticos dos trabalhos. Relacionei algumas lembranças, com cada uma das estações do ano – que fazem conexão com a passagem e mudança do tempo em meu trabalho. Comecei desenhando no *sketchbook* – partindo de algumas fotos pessoais e a própria memória – os elementos e cenas que criei para cada estação (fig. 15), já pensando em possíveis alternativas para o que daria certo na linguagem da gravura, considerando que uma imagem desenhada com lápis sobre papel é bem diferente de uma entalhada na madeira ou linóleo, não apenas na questão de execução, mas também na sua construção pictórica.

Com a imagem já planejada experimentei faze-las em pequenas monotipias<sup>24</sup>, para um estudo de cor de cada imagem e visualizar melhor os espaços em brancos, criados a partir dos sulcos que se formará na matriz.

Sobre um acetato eu apliquei as tintas, me preocupando apenas aonde cada cor ficaria seguindo meu planejamento, sem me prender as formas “corretas”, pois o processo sua impressão consiste no contato do papel com a tinta ainda úmida, resultando em manchas, distorcendo a forma feita inicialmente (fig. 16).

---

<sup>24</sup> "(...) é uma gravura única impressa de uma matriz lisa que não tenha sido gravada ou entalhada. A monotipia sempre foi uma forma de arte espontânea, imprevisível e experimental. Por produzir apenas uma gravura por tiragem, seus exemplares tornam-se raros." (SHRIMPSON, Pag. 6)

**Figura 15:** Estudos no *sketchbook*



Fonte: A autora

Figura 16: Monotipias



Fonte: A autora



Como ganhei as peças de compensado, elas estavam em tamanhos e quantidades variadas, então tive que planejar como melhor dividi-las para conseguir matrizes o suficiente para as minhas gravuras, partindo do material que tinha em mãos fui pensar na dimensão final das gravuras. A medida foi calculada partindo da largura máxima que conseguiria com aquelas placas, e em seguida pensei em uma altura para que a gravura não ficasse muito achatada. Cada matriz foi dividida então, de 30cm X 45cm.

Porém antes de ter o trabalho de dividir as placas, eu testei um pequeno pedaço, pois nunca tinha trabalhado com compensado e não tinha certeza se seria uma boa solução como matriz. O trabalho do gravador começa tratando da matriz, com lixa, para que acasos como farpas e desníveis não sejam um problema nos processos seguintes. Em caso de madeiras muito macias se faz necessário o uso da goma-laca para endurecer um pouco as fibras. Caso a escolha tenha sido o linóleo, essa etapa não precisa ser cumprida.

Começo então lixando o pedaço que escolhi para teste com uma lixa grossa – a favor da fibra para não arranhar o material – e percebo que o compensado é bem macio e que não necessitava de muito esforço para que aquela etapa fosse cumprida. Apliquei uma demão de goma-laca, esperei secar para lixar mais uma vez. Esse processo se repetiu por três vezes e a cada lixada eu passava para uma lixa mais fina, para refinar o trabalho. Finalizei com uma última demão de goma-laca. Realizei pequenos entelhes, com os diferentes tipos de goivas, aplicando diferentes forças. Observei que aquele compensado aceitava bem, ele fazia um corte limpo, não rasgava as fibras do material. Também a testei com a tinta gráfica, para descobrir como seria a aceitação da tinta na placa e se danificaria a matriz quando realizasse a limpeza da mesma. Com as imagens já mais pensadas e testes com positivos resultados, me senti mais segura para começar a trabalhar com minhas matrizes.

Tracei nos compensados, as minhas imagens, para me servir de guia no momento da gravação, vale ressaltar que a imagem dele ser agravada espelhada, então os elementos que se deseja à direita da gravura devem ser entalhadas à esquerda na matriz, e vice-versa. A xilogravura é uma técnica de impressão em relevo, a gravação adiciona o branco da imagem. “(...) a tinta não penetra nas cavidades e sulcos da matriz; fixa-se nas partes salientes por meio das quais se transfere para o papel.” (COSTELLA, 1987 p.47). Por isso requer muita atenção e planejamento do artista. Diferente do desenho onde nós podemos

usar a borracha para apagar nosso feito, aqui já não é possível. Podemos retirar a madeira, mas não recolocar/adicionar (fig. 17).

A gravura de *Outono* é a única que será realizada por carimbos<sup>25</sup> ao invés de uma única placa para compor a imagem, elas variam de 4cmX3cm até 12cmX8cm (fig. 18).

---

<sup>25</sup> O carimbo é um processo de impressão em relevo que está presente na história da gravura como um dos primeiros processos de estampa, podendo ser usado como tal, uma matriz gravada ou outro material, como conchas, por exemplo (DIAS, 2019).

Figura 17: Matrizes gravadas



Fonte: A autora

**Figura 18:** Carimbos gravados



Fonte: A autora

Dentro da proposta de cada gravura, cada uma exigiria uma técnica diferente para fazer essa etapa do trabalho, algumas já realizadas por mim, em trabalhos passados, e algumas experimentadas no meu trabalho de conclusão.

Na gravura de *Outono* (fig. 29), a construção da sua imagem foi abordada de modo diferente das demais, aqui, possuía distintas gravuras, se observar os carimbos de forma individual (fig. 19), mas juntas se transformam em uma composição. Assim como as folhas das árvores, cada uma possui um desenho, uma cor, mas no outono, quando as folhas secam e caem dos galhos, um grande tapete se forma no chão. Sua composição foi bastante livre, carimbava as matrizes onde sentia necessidade de variação de formas e cores.

**Figura 19:** Impressões testes dos carimbos



Fonte: A autora

Com as gravuras de *Primavera e Inverno* testaria a técnica *arco-íris*: "aplicam-se as várias tintas na matriz, cada cor na área que lhe compete de acordo com o que predeterminou o artista." (COSTELLA, 1987 p.54) Mas essa técnica dificulta o uso do rolo de entintagem<sup>26</sup>, pois ela não permite muita precisão na aplicação das tintas (fig. 20), então outras ferramentas são usadas como solução como pinceis e borrachas. Utilizei pinceis modeladores, comuns para artesanato em biscuit, suas pontas são feitas de silicone, deixando o acabamento menos bruto do pincel de cerdas. Contudo, esse método é complicado, pois se tiver pouca tinta a imagem não se forma, e se houver muita ela pode entrar nos sulcos da matriz causando acúmulos, também não resultando na imagem esperada (fig. 21).

---

<sup>26</sup> Material utilizado para que a cobertura de tinta não fique espessa e desuniforme

**Figura 20:** Falha na entintagem



Fonte: A autora

**Figura 21:** Tinta acumulada



Fonte: A autora

Para imprimir a gravura de *Verão* (fig. 22), havia optado pela técnica de *matriz por cor*, onde cada placa, fica responsável por uma cor, primeiro estampava a luz dos fogos de artifício, da minha imagem, e sobrepunha à imagem o preto, com os entalhes dos fogos. Essa última técnica vejo como uma melhor solução para gravuras coloridas, do que a citada anteriormente.

As duas técnicas possuem suas vantagens e dificuldades, o positivo da técnica *matriz por cor* é conseguir entintar com o rolo de forma mais liberta, evitando os problemas e dificuldades da outra técnica. Mas como são múltiplas placas, formando uma mesma imagem, se faz necessário um bom registro – meio de referência onde se marca a posição

matrizes em relação ao papel – para que as impressões correspondam uma sobre a outra e não cause os chamados “fantasmas” na imagem. Em contrapartida a *arco-íris* tem a economia de material como vantagem, com essa técnica uma única matriz é utilizada – técnica que escolhi, pois estava em uma época bastante restritiva para o comércio e não conseguia os materiais de forma muito acessível. Mas esse método escolhido não trouxe resultados positivos para mim, ela requer muito domínio, e na imagem de *Inverno*, os elementos são muito próximos o que dificulta ainda mais o processo de entintagem, resultando em algo diferente do que esperava (fig. 23).

**Figura 22:** *Verão* versão I



Fonte: A autora

**Figura 23:** *Inverno* versão I



Fonte: A autora

Querendo solucionar de outra forma a gravura de *Inverno* e também trazer uma gama maior de cores a gravura de *Verão* (fig. 28), experimentei a técnica da *matriz perdida*, processo popularizada por Picasso, consiste em usar todas as cores em uma única matriz também, porém imprimimos a cor desejada, voltamos a trabalhar na matriz retirando a cor já estampada. Sendo um método irrecuperável, visto que, ao final do processo não teremos mais a "primeira matriz", por isso o nome (fig. 24). As realizei em linóleo, experiência que tinha bastante medo pois não tinha volta, se algum grande erro acontecesse na impressão, por exemplo, não acertar o registro, eu não poderia refazer, eu não teria como, a não ser recomeçar a gravura do zero. Como acabei fazendo na gravura *Verão*, mas optei por refazer pois os contrastes de cor da imagem ficaram a desejar, a imagem ficou muito escura, não abri vincos tão grandes, não deixando as cores sobressaírem, e mesmo com a minha tinta sendo mais opaca – não possuindo um grau de transparência evidente – a cor de baixo interferiu bastante nas cores seguintes (fig. 25 e 26).



**Figura 24:** Processo da matriz na técnica matriz perdida



Fonte: A autora

**Figura 25:** *Verão* versão II



Fonte: A autora

**Figura 26:** Detalhe *Verão* versão II



Fonte: A autora

Imprimi as gravuras em papel arroz, cada uma medindo 63cm x 49cm para que tivesse uma ampla margem e as imagens não ficassem "sufocadas", nelas apresento minhas saudades, minhas lembranças, uso das quatro estações para apontar metaforicamente o tempo cronológico e também como uma característica intrínseca da gravura.

**Figura 27:** *Primavera* (versão final)

Xilogravura colorida (impressão única), técnica arco-íris; 63cm x 49cm; 2020-21



Fonte: A autora

**Figura 28:** *Verão* (versão final)

Xilogravura colorida (impressão única), técnica matriz perdida; 63cm x 49cm; 2020-21



Fonte: A autora

**Figura 29:** *Outono* (versão final)

Xilogravura colorida (impressão única), carimbos; 63cm x 49cm; 2020-21



Fonte: A autora

**Figura 30:** *Inverno* (versão final)

Xilogravura colorida (impressão única), técnica matriz perdida; 63cm x 49cm; 2020-21



Fonte: A autora

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perceber que minha memória e as lembranças são elementos que invadem minhas produções, foi importante para me entender e enfatizar no meu autoaprendizado/conhecimento que nossas vivências constroem quem somos e que elas fazem parte do nosso ser, não tem como nos separar disso. Mesmo sem intenção, trazemos esses fatos á tona. Elas se mostram tão presentes, mesmo ocorrido em um dado momento no passado, elas consistem vivas quando as resgatamos em nossas mentes. Tentando responder a minha questão do porquê essas lembranças me afetarem, penso que é pelo simples motivo de isso marcar uma virada de estilo de vida, do Japão para o Brasil. Um passado que não morreu, permanece presente na minha memória, mas também que é algo que não vivo mais na minha rotina. Uma nostalgia, se cria a partir delas e é por isso que ela me afeta. Usá-las para criação artística é uma forma de conectar o meu passado com o meu presente, e ressignificá-las para o meu futuro.

Pensar na gravura, para realizar esse trabalho, de um modo mais amplo, me abriu o olhar para outras possibilidades práticas e pensamentos, que antes estavam muito presos ao antigo conceito dela, como se na arte houvesse uma ideia de certo ou errado, ou como se o tempo não interferisse sobre as técnicas e nos sentidos daquela linguagem. Poder experimentar diferentes técnicas dentro do universo da xilogravura foi um processo bastante inovador e satisfatório que pretendo me embrenhar ainda mais.

## REFERÊNCIAS:

BUTI, Marco, JALLAGEAS, Neide. **Trechos de conversa com Marco Buti**, na Casa Contemporânea, 2011. Transcrição.

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. [Coleção Temas da Arte Contemporânea] São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2011.

COSTELLA, Antonio. **Xilogravura: manual prático**. Campos do Jordão, Editora Mantiqueira, 1987.

DIAS, Letícia. Das Cores do Grafite a Estamparia Impressa e Expressa. **Caderno de Projeto em Design de Moda**, v.2, n.1, 2019. Disponível em: < <https://seer.cesjf.br/index.php/designdemoda/article/viewFile/2127/1412> > Acesso em 17 de jun. 2021

FREER GALLERY OF ART AND ARTHUR M. SACKLER GALLERY. **National Museum of Asian Art**. 2021. Disponível em: < <https://asia.si.edu/object/F1960.25a-j/> >. Acesso em: 30 de mai. 2021

FORMAÇÃO DE NOVOS FACILITADORES PARA O INTERCÂMBIO JAPÃO-BRASIL – Bambu: a revitalização de uma comunidade, 1º edição, 2020, Bauru. **Formação de novos facilitadores para o intercâmbio Japão-Brasil** – Bambu: a revitalização de uma comunidade. São Paulo: Fundação Japão em São Paulo, 2020.

GOMES, Simone Simões; CLÍMACO, José Cesar Teatini de Souza. Gravura e Memória afetiva: seus rastros, restos, acúmulos, texturas e apagamentos. **BRAJET**, [s. l.], ano 2016, v.9, n.2, p. 263-274, 26 jun. 2020. DOI <http://dx.doi.org/10.14571/cets.v9.n2.263-274>. Disponível em: <http://www.brajets.com/index.php/brajets/issue/view/13>. Acesso em: 26 jun. 2020.



HASHIMOTO, Madalena N. **Desenvolvimento Histórico da Xilogravura no Japão em Confronto com o Desenvolvimento da Gravura na Europa**. Estudos Japoneses, São Paulo, n.12, 1992

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura: arte e técnica**. Porto Alegre – RS, Editora Pomar, 1986.

KIMI NII. **Kimi Nii: Cerâmica de Alta Temperatura**, 2018. Divulgação do trabalho da artista em questão. Disponível em: <<http://www.kimini.com.br/obras/#cat=13&item=111>>. Acesso em: 11 abr. 2021

KOJI KAKINUMA. **Koji Kakinuma: Japanese Calligrapher/Artist - 柿沼康二**, 2021. Divulgação do trabalho da artista em questão. Disponível em: <<http://www.kojikakinuma.com/en/portfolio/%e7%94%9f%e3%81%8d%e3%82%8b/>>. Acesso em: 11 abr. 2021

KORASI, Fabricio Pereira. **A arte de pintura Sumie: um olhar sobre a dedicada arte de sentir e desenhar**. Orientador: Norberto Stori. 2009. 152 f. Dissertação (Mestrado) – Educação, Arte e História da Cultura, EAHC, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. 2009. Disponível em: < <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2016> >. Acesso em: 17 de jun. 2021

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. **Arte & Ensaios** 17. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA • UFRJ • ano XV • número 17 • 2008. Disponível em: < [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf) >. Acesso em: 30 mai. 2021

LAGOA, Beatriz Rocha. Visão Sobre o Mundo Flutuante Ukiyo-e. **Artefactum - Revista de estudos em linguagens e tecnologia**. v. 16, n. 1, Primeiro semestre de 2018. Disponível em: < <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/1652> >. Acesso em: 13 abr. 2021

MACEDO, J. G.; POHLMANN, A. R. **Experimentações com a gravura no campo ampliado**. XIV ENPOS - Encontro de Pós-Graduação da UFPEL, 2012

MARIA BONOMI. **MARIA BONOMI**. Divulgação do trabalho da artista em questão. Disponível em: < [http://www.mariabonomi.com.br/exposicoes\\_individuais.asp](http://www.mariabonomi.com.br/exposicoes_individuais.asp) >. Acesso em: 4 mai. 2021

MET MUSEUM, **The Metropolitan Museum of Art**, 2000–2021. Disponível em: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55682> >. Acesso em: 19 de abr. 2021

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

RAUSCHER, Beatriz B.S. (2011) **Cruzamentos gráfico-espaciais**: imagens estendidas no espaço na exposição Impressões Novas de Laurita Salles. Revista: ESTÚDIO 3 by belas-artes ulisboa (pag. 118 - 123) Disponível em: < <https://issuu.com/fbaul/docs/estudio3/123> >

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instancias metodológicas sobre pesquisa em poéticas visuais**. In. Porto Arte, Revista de Artes Visuais, PPG- em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRG. Porto Alegre, v. 7, n.13, p.81-95, 1996

\_\_\_\_\_. Por uma abordagem metodológica da pesquisa. In: BRITES, Blanca (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Editora da Universidade/UFRGS e PPGAV/IA/UFRGS, 2002. Pag.123-140

SHRIMPTON, Regina Helena. **Monotipia**: uma investigação técnica e artística. Orientadores: Mirian Tavares e Alexandre Alves Barata. 2012. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Comunicação, Cultura e Artes, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve. 2012. Disponível em: < <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/3522> >. Acesso em: 17 de jun. 2021

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações**. Art Research Journal/Reista de Pesquisa em Arte. ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com URRN, 2014.

WENFT, K. et al. **Gravura Artística: Hibridismo e Novos Meios**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

WHITE ELEPHANT BY SIPHO MABONA. **Gessato**, 2021. Disponível em: <<https://www.gessato.com/white-elephant-by-sipho-mabona/>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

書家 柿沼康二 大作「ぱー」アートフェア東京 2015. [S. l.: s. n.], 5 jul. 2015. (71 seg). Publicado pelo canal Jagar Galaxy. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JVEH5LFTT00>> Acesso em: 13 abr. 2021.